

Eckhardt, Rainer

Terminologische Probleme in der Musikdidaktik. Das Beispiel "Improvisation"

Kaiser, Hermann J. [Hrsg.]: *Geschlechtsspezifische Aspekte des Musikkernens*. Essen : Die Blaue Eule 1996, S. 227-248. - (Musikpädagogische Forschung; 17)



Quellenangabe/ Reference:

Eckhardt, Rainer: Terminologische Probleme in der Musikdidaktik. Das Beispiel "Improvisation" - In: Kaiser, Hermann J. [Hrsg.]: *Geschlechtsspezifische Aspekte des Musikkernens*. Essen : Die Blaue Eule 1996, S. 227-248 - URN: urn:nbn:de:0111-pedocs-103741 - DOI: 10.25656/01:10374

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-pedocs-103741>

<https://doi.org/10.25656/01:10374>

in Kooperation mit / in cooperation with:



<http://www.ampf.info>

Nutzungsbedingungen

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document.

This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Kontakt / Contact:

peDOCS
DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation
Informationszentrum (IZ) Bildung
E-Mail: pedocs@dipf.de
Internet: www.pedocs.de

Digitalisiert

MPF/17

Musikpädagogische
Forschung

· Geschlechtsspezifische Aspekte des Musikkernens ·

Hermann J. Kaiser
(Hrsg.)

Geschlechtsspezifische Aspekte des Musikkernens



Themenstellung: Zweigeschlechtlichkeit als Grundvorstellung unserer Gesellschaft verläßt sich auf die biologische Differenz und scheint damit als eine „natürliche“ Differenz gegeben zu sein. Dabei wird verkannt, daß Geschlechtlichkeit heute keineswegs auf dem Hintergrund der biologischen Ausstattung der Menschen, sondern sehr viel bestimmender durch Handlungsschemata, die als spezifisch für Frau und Mann gelten, definiert wird. Frau und Mann, Weiblichkeit und Männlichkeit werden so zu normativen Kategorien gesellschaftlichen Verhaltens. Historisch-gesellschaftliche Formierungen werden zu invarianten anthropologischen Größen, die für viele mögliche und unmögliche Dinge legitimatorische Kraft gewinnen. Das, welches natürlich zu sein behauptet wird, ist historisch gewachsen. Die zweite, die ansozialisierte Natur wird auf diese Weise zur ersten, zur „natürlichen“ Natur. Wie sehr ein fixiertes Vorverständnis von Geschlechtlichkeit auch musikalische Prozesse, deren Rezeption und Einbindung in Erziehungs- und Bildungsprozesse beeinflußt, wie sehr aber andererseits auch diese Prozesse in der Lage sind, derartig verfestigte Vorstellungen in Frage zu stellen, das zeigen die Beiträge dieser Veröffentlichung.

Der Herausgeber: Hermann J. Kaiser, geb. 1938; Kompositions- und Musikstudium an der Musikhochschule in Köln; Studium von Philosophie, Germanistik, Erziehungs- und Musikwissenschaft an den Universitäten Bonn und Köln; z. Zt. o. Professor für Erziehungswissenschaft mit Schwerpunkt Musikpädagogik an der Universität Hamburg.

ISBN 3-89206-767-8

Inhalt

Vorwort	9
Programm der AMPF-Tagung Hamburg 1995	11
 Beiträge zur Tagungsthematik	
 <i>Eva Rieger</i>	
Die Postmoderne und der Feminismus – Folgen der Diskussion für die musikologische Frauen- und Geschlechterforschung	13
 <i>Ute Bechdorf</i>	
WATCHING MADONNA: Anmerkungen zu einer feministischen Medien-/Geschlechterforschung	23
 <i>Niels Knolle</i>	
„Weil ich ein Mädchen bin ...“ – Symbolverständnis, Gebrauch und Funktionalisierung von Rockmusikinstrumenten im Kontext der Darstellung von Musikerinnen und Musikern in aktuellen Videoclips	45
 <i>Renate Müller</i>	
Geschlechtsspezifisches Umgehen mit Videoclips: Erleben Mädchen Videoclips anders?	73
 <i>Anne Niessen</i>	
Erforschung von Wirklichkeit(en)? Methodologische, epistemologische und wissenschaftstheoretische Überlegungen zu dem Forschungsprojekt „Mädchen und Musikerziehung im Nationalsozialismus“	94

Wolfgang Martin Stroh

Geschlechtsstereotype Tendenzen in chaotischen Systemen:
Frauen und Männer im Oldenburger Musikstudium 110

Ursula Eckart-Bäcker

„Ja, ich freu mich über den Klang des Instrumentes, über die Töne,
die ich da höre...“ – Eine Frau sieht auf ihren Instrumentalunterricht 123

Katharina Herwig

Die Frau am Klavier. Untersuchung zum Weiterwirken
eines bürgerlichen Ideals 145

Katharina Schilling-Sandvoß

Kinderlieder des 18. Jahrhunderts als Ausdruck
der Vorstellungen vom Kindsein 170

Ein Beitrag aus der Nachbardisziplin

Michaela Tzankoff

Theorien zur Geschlechtsspezifität in der erziehungswissenschaftlichen
Sozialisationsforschung und in der Koedukationsdebatte 190

Freie Forschungsberichte

Rainer Eckhardt

Terminologische Probleme in der Musikdidaktik
Das Beispiel 'Improvisation' 227

Sieghard Gall

Das REACTOSCOPE – ein Verfahren zur Beurteilung
von Musik im zeitlichen Verlauf

249

Stefan Hörmann

Beurteilung von Musik im zeitlichen Verlauf – Präferenzforschung
mit dem Reactoscope

259

RAINER ECKHARDT

Terminologische Probleme in der Musikdidaktik Das Beispiel 'Improvisation'

Das musikdidaktische Schrifttum unseres Jahrhunderts ist reich an Äußerungen zur Improvisation und verwandten Musizierpraktiken. Nach dem Zweiten Weltkrieg werden die seit der Reformpädagogik wieder geschätzten improvisatorischen Erfindungs- und Gestaltungsübungen zunächst weiter propagiert, dann aber infolge der Kritik an der Musischen Erziehung mit Skepsis betrachtet und zurückzudrängen versucht. Aufgrund diverser Entwicklungen, die gesellschaftlichen und künstlerischen, allgemeinpädagogischen und fachdidaktischen Strömungen sowie ausländischen Einflüssen unterliegen, werden improvisatorische Praktiken allerdings schon bald, wenngleich auch in modifizierten und neuen Formen, rehabilitiert. Wie zuletzt die Ankündigung eines Themenheftes 'Improvisation und Klangexperiment' der Zeitschrift 'Musik und Unterricht' für den kommenden Sommer (1996) bestätigt, erfreuen sich die Stichwörter – mit leichten konjunkturellen Schwankungen – in der musikdidaktischen Literatur der letzten dreißig Jahre unverminderter Anziehungskraft.

Zu erwarten wäre nun, daß angesichts der Flut von Veröffentlichungen zum Thema sowie der darin zementierten zentralen Bedeutung der Improvisation als Lernfeld des Musikunterrichts einerseits und angesichts des seit den sechziger Jahren gewachsenen wissenschaftlichen Anspruchs der Musikpädagogik andererseits (s. de la Motte-Haber 1975, auch Dieckmann, Lorenz 1969, 39) ein Erkenntniszuwachs im Zusammenhang mit den didaktischen und methodischen Problemen der Improvisation zu verzeichnen ist.

1. Anlage der Untersuchung

1.1. Hypothese

Als ein erster Indikator dieses Erkenntnisfortschrittes wird hier der Sprachgebrauch in der musikdidaktischen Literatur herausgegriffen – in

dem Bewußtsein, daß er als Träger der musikdidaktischen Kommunikation fungiert und mit der Differenziertheit des Problembewußtseins korreliert und daß die Formulierung und Lösung improvisationspädagogischer¹ Probleme einen klaren Sprachgebrauch voraussetzen.

Es sei daher die folgende Hypothese formuliert:

Die in musikdidaktischen Veröffentlichungen geführte Diskussion um die Improvisation als Musizierpraxis und Lernfeld des Musikunterrichts wird seit der Kritik an der Musischen Erziehung – aufgrund des zunehmend wissenschaftlichen Selbstverständnisses der Musikdidaktik – nicht mehr wie zuvor von terminologischen Mängeln beherrscht.

1.2. Methode und Material

Als Untersuchungsmethoden dienen die Ermittlung des Sprachgebrauchs für improvisatorisches Musizieren und verwandte Spielweisen sowie der Vergleich der Befunde für ältere und neuere musikdidaktische Ansätze:

Verglichen wird

- a. der Sprachgebrauch in veröffentlichten deutschsprachigen improvisationspädagogischen Äußerungen, die seit der Kritik an der Musischen Musikdidaktik bis zum Ende der alten Bundesrepublik erschienen sind (hier als 'neuere Musikdidaktik' bezeichnet), mit
- b. dem Sprachgebrauch in veröffentlichten deutschsprachigen improvisationspädagogischen Äußerungen, die in den ersten sechzig Jahren unseres Jahrhunderts erschienen sind (hier 'ältere Musikdidaktik' genannt).

Nicht erfaßt werden Äußerungen zur Instrumental- und Vokaldidaktik, zur Rhythmisch-musikalischen Erziehung und Musikalischen Früherziehung sowie zur Sonderpädagogik und Musiktherapie, in denen die Improvisation oder verwandte Erscheinungen ebenfalls eine Rolle spielen, und die Ausprägungen der Improvisation in anderen Medien (beispielsweise sze-

¹ 'Improvisationspädagogik' meint hier sowohl die musikpädagogische Theorie als das Vor- und Nachdenken über eine pädagogische Praxis, in der die Improvisation – in welcher Funktion auch immer – ausgeübt wird, als auch diese Praxis selber. Von 'Improvisationsdidaktik' wäre demgegenüber die Rede, wenn Überlegungen zum Erlernen des Improvisierens angestellt würden – als primärem Ziel eines Lernprozesses.

nische Improvisation, improvisiertes Sprechen, Tanzimprovisation) werden ebensowenig berücksichtigt.

2. Der terminologische Ausgangspunkt für die neuere Musikdidaktik: Der Sprachgebrauch in den älteren Ansätzen

Das Wort 'Improvisation' taucht in den älteren improvisationspädagogischen Beiträgen meist ohne genaue Bestimmung und Abgrenzung auf, so daß einzig seine Verwendung im Zusammenhang unterrichtsbezogener Vorschläge den Begriff umreißt. Daneben findet man im Schrifttum Wörter, die zum einen Teil synonym zu 'Improvisation' benutzt werden, zum anderen Teil Oberbegriffe oder aber parallele Kategorien bezeichnen.

Zu Beginn unseres Jahrhunderts spricht Otto Blensdorf durchgängig von „Improvisation“, wenn er im Anschluß an die Gesangbildungslehren des 19. Jahrhunderts einerseits und an Émile Jaques-Dalcroze andererseits die Lernschritte in den Bereichen Metrum, Takt, Rhythmus und „Notenplan“ durch kleine Anwendungsübungen abschließen läßt (1913). Fritz Jöde wählt diese Bezeichnung bereits für die Melodisierung eines Vokals oder Diphthongs (1928, 52 f., 119 ff.), mit der die „produktive“, „schaffende Arbeit“ beginnt; „freie Improvisation“ und „freies Präludieren“ nennt er den Weg von einer Ausgangsfigur (g'-a'-h') zum Lied („Was soll das bedeuten, ...“), wobei jeder einzelne Schritt vorher vom Lehrer festgelegt wird (195 ff.). Hilmar Höckner übertreibt ähnlich, wenn auch nicht ganz ohne Distanz, denn die von ihm als Lehrer initiierten „(... vollkommen 'freien') Improvisationen“ sind textgebunden und verlaufen in der ebenfalls vorher bestimmten Form des „Zwiegesprächs“. Die von Dreiklangsmelodik und Leierformeln geprägten Ergebnisse spiegeln den vorangegangenen Unterricht nach der Tonika-Do-Methode. (1958, 107)

Das Spektrum des Begriffes, wie er in der älteren Musikdidaktik benutzt wird, läßt sich zutreffend beschreiben mit einer Formulierung von Hildegard Tauscher: „Das Improvisieren geht aus von der unreflektierten ganzheitlichen musikalischen Äußerung und geht bis zum bewußt gezielten freien Umgang mit den Elementen der Musik.“ (1961, 46)

‘Erfindung’ ist ein häufig zu lesendes Synonym. Dietrich Stoverock wählt im Titel seines Buches zwar „Erfindungsübung“, doch entscheidet er sich in seinen Berichten über den eigenen Unterricht für „Improvisation“ (1930, 2 ff.). Allerdings eignet sich ‘Erfindungsübung’ zum Mißverständnis, da der Begriff Versuche im (schriftlichen) Komponieren einschließen kann. Deshalb auch fällt dem Leser eine gründliche Rezeption der älteren Ansätze, besonders hinsichtlich der Frage, ob Komponieren oder Improvisieren gemeint ist, nicht immer leicht. (Auch die vorgefundenen historiographischen Arbeiten sind diesbezüglich nicht immer genau.)

Diese Schwierigkeit hat bereits Fritz Reusch erkannt. Er beansprucht daher – neben „Improvisation“ – die Bezeichnung „Findung“ und stellt diese der „Erfindung“, dem Komponieren, gegenüber (1954, 45, Anm.).

Kurt Sydow, der Reuschs Anleitung kannte, benutzt ebenfalls „Findung“, aber auch „Erfindung“ und „Improvisation“ (1955, 10 ff., 44 ff., 68), wobei eine Tendenz zu erkennen ist, „Improvisation“ eher bei instrumentalen Übungen zu verwenden.

Weitere Bezeichnungen, die gelegentlich beansprucht werden, sind „Probieren“ (Sydow 1955, 13), „Klangspiele“ (Reusch 1954, Untertitel), „Erfindungsspiele“ und „Verwandlungsspiele“ (Jens Rohwer 1952, 3).

In der Richtung der im ‘Riemann Musik Lexikon’ (1967, s. v. ‘Improvisation’) getroffenen Unterscheidung liegt es, wenn Stoverock bei der Erörterung verschiedener Phasen des „Schaffens“ zwischen dem „Phantasieren“ („stark gefühlsbetont“) und der „Improvisation“ differenziert, in der die Form berücksichtigt und vom Musiker die „ordnende Tätigkeit des Denkens“ verlangt werde (1930, 8²).

Vom „Phantasieren“ ist in Stoverocks eigenen Unterrichtsberichten jedoch nicht weiter die Rede. Wohl aber bei Sydow, der durch „Fantasieren“, „freies (wildes) Fantasieren“ und „fantasievolles Spielen mit Tönen“ ein Gegengewicht zu stärker gebundenen Übungen schaffen möchte – ohne allerdings diese Begriffe deutlich und konsequent gegenüber „Improvisation“ abzugrenzen (1955, 10 ff., 27).

² Im Original gesperrt gedruckt: „Phantasieren“, „Improvisation“, „Denkens“.

Dem im 'Riemann Musik Lexikon' zur anderen Richtung hin nebengeordneten Begriff 'Stegreifausführung' begegnet man bei Rudolf Schoch. Unter der Überschrift „Stegreifvertonung von Reimen“ nennt er den Sprachrhythmus als geeignete Hilfe zur „spontanen Improvisation“ (1960, 22³). Insofern 'spontan' hier tautologisch statt abgrenzend verwendet wird, liegt aber Synonymität von 'Stegreifvertonung' und 'Improvisation' vor.

Klarer war Schochs ursprüngliche Sprachverwendung. Er unterschied nämlich zunächst zwei „Wege“ von „Erfindungsübungen“: das „wirklich unbewußte, freie Improvisieren“ und das „gebundene Gestalten, das dann auftaucht, wenn der systematische Gesangunterricht einsetzt.“ (1946, 64 f.⁴; ebenso ²1958, 97 f.)

Die in der älteren Musikdidaktik aufzufindende und hier exemplarisch vorgestellte Terminologie bietet demnach insgesamt ein wenig einheitliches und auch unsystematisches Bild, und es stellt sich die Frage, ob und gegebenenfalls wie die neueren Ansätze in dieser Hinsicht für mehr Ordnung gesorgt haben.

3. Der Sprachgebrauch in der neueren Musikdidaktik⁵

Läßt man die Fälle offensichtlich mangelhafter sprachlicher Sorgfalt außer acht – sie zeigen sich beispielsweise in der Identifizierung von Kreativität⁶ und Improvisation, in Übertreibungen und in einem Sprachgebrauch, der es dem Leser überläßt, über die Bedeutung Vermutungen anzustellen –, so lassen sich in der neueren Musikdidaktik die folgenden Umgangsweisen mit dem Terminus 'Improvisation' ermitteln.

³ I. O. hervorgehoben: „Stegreifvertonung von Reimen“, „Improvisation“.

⁴ I. O. kursiv: „Erfindungsübungen“, „Improvisieren“ und „gebundene Gestalten“.

⁵ Aus Raumgründen wird in diesem Abschnitt auf die Angaben der Fundstellen verzichtet. Ebenso wie eine ausführliche Darstellung und Erörterungen sind sie enthalten in Eckhardt 1995, Kap. II.A.

⁶ Siehe hierzu die gründliche Monographie von Stocker (1988).

a. Abstinenz

Im Zusammenhang mit der Kritik an der Musischen Musikerziehung weisen einige Musikdidaktiker das Wort 'Improvisation' zurück, um sich auf diese Weise entweder von den mit ihm verknüpften traditionellen musikpädagogischen Praktiken zu distanzieren oder aber um die betreffenden Spielformen gegenüber künstlerischen Erscheinungsformen der Improvisation abzusetzen.

b. Alternative Termini

Autorinnen und Autoren, die sich infolge dieser Kritik und/oder auch aufgrund anderer Erwägungen nicht oder nicht durchgängig für 'Improvisation' entscheiden können, aber auf die damit bezeichneten Inhalte nicht verzichten wollen, sehen ein Mittel in der Wahl alternativer Termini. Überwiegend handelt es sich um neue Termini, die in den älteren Ansätzen noch keine Rolle gespielt haben. So werden – in jeweils autoren- und positionsspezifischen Ausprägungen – 'Erkundung', 'Exploration', 'Experiment', 'Aktion', 'Ergänzungs-' und 'Reaktionsübung', 'Reaktions-' und 'Variationsspiel', 'Findung' und 'Erfindung' sowie 'Entdeckung', 'Gestaltung', 'Basteln' und 'Werke(l)n', 'Zusammensetzen von Bausteinen', 'Produktion', 'Komponieren', 'Aleatorik', 'Arrangieren', 'Realisation' und 'Spiel' verwendet. Selten nur greifen Improvisationspädagogen zu den in den älteren Ansätzen zu lesenden Termini 'Phantasieren' und 'Musizieren aus dem Stegreif'.

Teils unterscheiden und/oder überschneiden sich die Bedeutungen dieser Termini mit denen von 'Improvisation', teils sind sie mit anderen Phasen oder Formen des musikbezogenen Gestaltens und Erfahrens verknüpft, und teils stehen sie zu 'Improvisation' in hierarchischem Verhältnis. Daher handelt es sich nicht um echte sprachliche Alternativen, mittels derer die Musikdidaktik das problematische Wort 'Improvisation' entlassen könnte.

c. Präzisierung

Eine andere Möglichkeit wird in der Verwendung von Attributen oder Komposita gesehen, mit 'Improvisation' als Grund- oder Bestimmungswort. Benannt, angedeutet oder zumindest eingegrenzt werden dabei⁷

- ◆ der Personenkreis ('Impr. mit dem Schulorchester')
- ◆ die Instrumente und Medien, mit denen improvisiert wird ('vokale Impr.', 'chorische Impr.', 'Impr. auf Orffinstrumenten')
- ◆ das Ausmaß der Bindung ('gebundene Impr.', 'freie Impr.')
- ◆ der Inhalt der Bindung, nämlich
 - ◆ die Materialart ('Geräuschimpr.', 'musikalische Impr.')
 - ◆ strukturelle Vorgaben ('impr. Fortsetzung einer Melodie')
 - ◆ formale Vorgaben ('Kanonimpr.')
 - ◆ in seltenen Fällen der Stil oder das Idiom ('Jazzimpr.')
 - ◆ vorgegebene außermusikalische Inhalte ('impr. Textvertonung', 'Impr. zu pantomimischen Darstellungen')
- ◆ psychologische Momente der Musizierweise ('assoziierende Impr.', 'gelenkte Impr.', 'reflektierte Impr.').

Bei der genaueren Untersuchung dieser Präzisierungsversuche fällt auf, daß durch Abweichungen von musikwissenschaftlichen Termini Mißverständnisse erzeugt werden ('imitative Impr.', 'absolute Impr.', 'Kanonimpr.') und daß die Ausdrücke von den Verfasserinnen und Verfassern selber nicht immer einheitlich verwendet werden. Zudem variieren die Begriffe teilweise von Autor zu Autor. Ein Faktor, der die Sprachverwirrung begünstigt, ist darin zu sehen, daß die Gründe für oder gegen bestimmte Präzisierungen nicht mitgeteilt werden.

d. Terminologische Erörterung

Demgegenüber ist ein zurückhaltender und vergleichsweise oft sichtbar reflektierter Gebrauch des Wortes 'Improvisation' besonders unter denjenigen Autoren zu finden, die improvisatorische Praktiken zurückdrängen

⁷ Die folgenden Klammern enthalten nur einige Beispiele, um die Präzisierungsbereiche zu verdeutlichen.

oder zur Annäherung an das Kunstwerk eingesetzt sehen wollen. Sie explizieren das Bedeutungsspektrum oder suchen es durch die Abgrenzung von alternativen Termini einzugrenzen. Eine Definition ist jedoch eine Ausnahmeerscheinung.

Erörterungsinhalte sind die Niveaufrage (Abgrenzung von künstlerischen Erscheinungsformen einerseits und von anspruchslosen Ausführungsergebnissen andererseits), das Verhältnis der Improvisation zu den Antipoden Spontaneität und Kontrolle sowie die Akzentuierung des gebundenen oder freieren Improvisierens am Anfang des Lernens. Bezüge auf Ferands Fassung des Improvisationsbegriffs (1938; 1957; ²1961) werden, allerdings selten, teils explizit, teils implizit hergestellt, aber dies geschieht nicht regelmäßig in zutreffender Weise. Hier kongruiert der Befund mit dem bereits oben genannten, daß von musikologisch geprägten Termini in unüblicher Weise Gebrauch gemacht wird, ohne dies zu begründen.

4. Ergebnis

Die Untersuchung der in den neueren improvisationspädagogischen Ansätzen gebrauchten Terminologie und ihr Vergleich mit der Terminologie der älteren Ansätze erbringen den Befund, daß sowohl 'Improvisation' als auch einige andere Termini nach der Reform der sechziger Jahre weiterhin benutzt werden. Während einige Autoren den Terminus 'Improvisation' zurückweisen, übernehmen ihn andere und wenden ihn auf verschiedenartige Musizierpraktiken an. Dies führt zu einer weiteren Ausdehnung des ohnehin schon schillernden Begriffes 'Improvisation' – und zu einer zusätzlichen Einbuße an semantischer Leistungsfähigkeit des Wortes.

Sieht man die erste, pragmatische Funktion einer Terminologie darin, eine reibungslose Kommunikation zu ermöglichen, so ist sie im Fall von 'Improvisation' beeinträchtigt, und Nolls Befund einer „terminologischen Insuffizienz“ (1971, 1) hat auch zwei Jahrzehnte nach der Diagnose noch seine Gültigkeit:

Die oben formulierte Hypothese kann demnach nicht bestätigt werden.

Von einzelnen Fällen leichtfertiger Wortwahl abgesehen, scheint dies weniger die individuelle 'Schuld' einzelner Autoren zu sein, sondern auch

eine Folge des allgemeinen Umstandes, daß terminologische Entscheidungen und Vorschläge meist individuell, ohne eine dem Leser mitgeteilte Auseinandersetzung mit den vorliegenden Ansätzen des Schrifttums getroffen und unterbreitet werden – wobei möglicherweise auch die große Anzahl der Veröffentlichungen zu diesem musikpädagogischen Teilbereich die innerfachliche Kommunikation erschwert hat. Öffentliche Auseinandersetzungen über terminologische Vorschläge, wie von Cornelia Alisch zu Recht angemahnt (1991, 12), stehen für den untersuchten Teilbereich der Musikdidaktik noch aus. Zwar findet man zahlreiche terminologische Überlegungen und explizite und implizite Vorschläge für den Sprachgebrauch in konkreten Fällen. Bemühungen jedoch, das Gesamtspektrum des Begriffes zu erfassen, liegen nicht vor. So mangelt es bislang an einem neueren Entwurf, der sich um eine terminologische Differenzierung des gesamten Feldes bemüht hätte.

5. Konsequenz

Ein solcher Entwurf ist aber erforderlich, wenn sich die Musikdidaktik als eine wissenschaftliche Disziplin verstehen will. „Die Entwicklung einer eigenen Fachterminologie“ – so hat Eckhard Nolte 1977 formuliert – „gehört zu den Wesensmerkmalen einer jeden wissenschaftlichen Disziplin. ... Für eine sich als Wissenschaft verstehende Musikpädagogik ist peinliche Sorgfalt bei der Einführung und der Verwendung eigener Fachtermini daher ein Postulat ersten Ranges.“ Schon die Mitglieder des ‘Arbeitskreises Forschung in der Musikerziehung’ hatten daran gedacht, als sie dringende Forschungsaufgaben benannten, und für die „Schaffung einer didaktisch brauchbaren Terminologie“ plädiert, „die systematisch durchdacht und historisch begründet ist“ (Themenkatalog 1969, 35).

6. Gegenstandsbestimmung ‘Improvisation’

Die hier vorgeschlagene Fassung des Begriffes ‘Improvisation’ ist besonders beeinflusst durch die Untersuchungen des Leipziger Musikwissenschaftlers Herbert Schramowski und dessen Forcierung des psychologischen Momentes, daß während des Improvisierens die erklingende Musik

auf die Vorstellung und Planung des weiteren Klangverlaufs Einfluß nehmen kann (1961; 1973).⁸

Musikalische Improvisation sei eine Musizierweise genannt, bei der aktuelle Klangvorstellungen, also musikalische Gedanken und Ideen, während ihrer Entstehung oder unmittelbar im Anschluß vokal und/oder instrumental verwirklicht werden und individuell (bei solistischer Ausführung) oder kollektiv (im Fall eines musizierenden Ensembles) zu einer erklingenden musikalischen Gestaltung ausgebaut werden.

Aufgrund der zeitlichen Nähe folgt diese Gestaltung aber nicht nur der Klangvorstellung, sondern sie kann auch auf diese *erweiternd oder modifizierend zurückwirken*. Im Verlauf der Improvisation können Klänge oder Klangfolgen, die von der zugrundeliegenden musikalischen Spielidee *abweichen* (z. B. infolge eines technischen *Fehlers*), ebenso wie *beabsichtigte oder zufällige Beiträge der Mitspieler*, aber auch *akustische Ereignisse aus der Umgebung, produktiv verarbeitet* werden und die Gestaltung bereichern.

Das Ausmaß, in dem dies gelingt und die im Gedächtnis gespeicherten musikalischen Gestalten und Formen sowie die automatisierten motorischen Abläufe zugunsten der aktuellen Gestaltung abgewandelt werden, entscheidet darüber, wie sehr sich die Improvisation von der Reproduktion bereits früher gehörter oder gespielter Musik entfernt und produktive Qualität gewinnt.

Inhaltlich, und erst hier ist zwischen historisch, geographisch und kulturell ausgeprägten Erscheinungsformen sowie Personalstilen der Improvisation zu differenzieren, wird der musikalische Verlauf von verschiedenartigen, selbstgesetzten oder vorgegebenen Improvisationsaufgaben angeregt, die selber auch Bestandteil der Ausgangsidee sein können.

⁸ Schramowskis Akzentuierung geschah übrigens unter dem Einfluß der Gestalttheorie und Ganzheitspsychologie – vor der 'kognitiven Wende' in der Psychologie und bevor in der Musikpädagogik Handlungsmodelle ins Gespräch kamen, die zur stärkeren Beachtung des Moments der Handlungskontrolle im Musizierprozeß führten.

7. Zum Verfahren der terminologischen Differenzierung von 'Improvisation'

Der folgende Vorschlag einer systematischen Nomenklatur für das Gegenstandsfeld 'Improvisation' ist musikwissenschaftlich geprägt – besonders deshalb, weil Differenzen zu musikwissenschaftlichen Termini nur zu Verwirrungen und zu Mißverständnissen in der wissenschaftlichen Kommunikation führen. Gefolgt wird auch Wilfried Gruhns Rat, sich „gerade im Hinblick auf eine wissenschaftlich klare und didaktisch brauchbare Terminologie“ an die Musikwissenschaft zu halten (1987, 76). Während die eher am pädagogischen Prozeß orientierten bisherigen musikdidaktischen Alternativtermini ('Spiel', 'Erfindungsübung', 'Klangaktion' u. ä.) stärker sowohl mit skeptischen als auch euphorischen Vorstellungen verknüpft sind und Gefahr laufen, weitreichende Transferhypothesen über angebliche pädagogische Wirkungen vorschnell für Beschreibungen der Wirklichkeit zu halten, kann auf diese Weise dem auf den Grund gegangen werden, was sich beim Improvisieren musikalisch ereignet. Dies trägt zur Qualifizierung der Improvisation bei und erhöht die Chance, solche Transferwirkungen tatsächlich zu erzielen.

Wegen der „Wechselbeziehungen und Übergänge“ zwischen den beiden Sphären Komposition und Improvisation (Ferand 1957, Sp. 1095) gibt es kaum ein Gestaltungsmittel, das in der Improvisation nicht verwendet wurde. Diese Mannigfaltigkeit kann hier nicht ausgebreitet werden; stattdessen ist der Vorschlag bemüht, wesentliche Verfahrensweisen der Improvisation zu erfassen und zu ordnen.

Überblickt man die verschiedenartigen Erscheinungsformen improvisierter Musik in Geschichte und Gegenwart und berücksichtigt man, daß sowohl die getreue Reproduktion von Musik, die im Gedächtnis des Musikers gespeichert wurde oder bereits in einer Notation vollständig vorliegt, als auch eine von musikalischen Regeln vollständig determinierte Ausführung dem Wesen der Improvisation widersprechen, so läßt sich als ein grundlegendes Gestaltungsmittel das Variieren erkennen. Diese enge Beziehung des Improvisierens zum „Prinzip der Variierung“ wurde schon von Kurt von Fischer hervorgehoben (⁹1961, Vorwort⁹), auf dessen Forschungs-

⁹ „Variierung“ i. O. gesperrt gedruckt.

ergebnisse in diesem Zusammenhang zurückgegriffen werden kann. Ihm zufolge bildet das Variieren „ein Urprinzip künstlerischer und insbesondere musikalischer Gestaltung“ und umfaßt zwei grundsätzliche Möglichkeiten, nämlich zum einen die „Veränderung des Gegebenen selbst“ (die rhythmische Abwandlung einer bekannten Melodie gehört beispielsweise hierher und ihre vom Original abweichende Harmonisierung) und zum anderen „Zusätze zum gegebenen Material“ (z. B. die Bereicherung einer Melodie durch eine Begleitstimme oder die Erweiterung eines Satzes um einen hinzugefügten Formteil) (²1961, 11, 5¹⁰).

Allerdings fehlt eine strenge Abgrenzung der beiden Begriffe voneinander. Folgt man nicht einer elementaristischen Musikauffassung, so bemerkt man, daß ein Zusatz zum gegebenen Material auch dieses selber verändern kann: Eine zusätzliche Viertelnote wandelt beispielsweise einen Vierer- in einen Fünftakt um und sorgt damit für veränderte Betonungsverhältnisse. Ohne Bedenken läßt sich jedoch von ‘Zusätzen’ sprechen, wenn einer Melodie eine weitere, gleichzeitig erklingende hinzugefügt wird oder ein neuer Formteil zwischen zwei Teile eines Satzes eingeschoben wird.

Neben dieser wichtigen inhaltlichen Differenzierung knüpft der nachfolgende Versuch auch an von Fischers Verfahren an, die konstanten und variablen Elemente der untersuchten Musik festzustellen (s. a. Kaden 1985, 585) und über die so ermittelten Konstellationen zur Definition von „Variationstypen“ zu gelangen. Eine Sichtung der verschiedenen Improvisationspraktiken muß also nicht primär dem Verlauf der musikgeschichtlichen Entwicklung oder einer gattungsbezogenen Systematik folgen, sondern sie kann als leitenden Gesichtspunkt die Bindung des jeweils zu Improvisierenden an ein ihm mehr oder weniger verbindlich Vorgegebenes wählen.¹¹

Es läßt sich jedoch nicht übersehen, daß eine Improvisation – im Gegensatz zu den durch von Fischer ermittelten Variationstypen – im Prinzip von allen musikalischen Schichten, Materialien, Strukturen und Formen ihren Ausgang nehmen kann und sich nicht im Variieren erschöpft. Die musikalischen Ideen können außer durch Umgestaltung auch auf dem

¹⁰ I. O. Sperrdruck: „Veränderung“, „Zusätze“.

¹¹ In diesem Sinn läßt sich, unter Bezugnahme auf Goethes bekannte Formulierung, von der ‘improvisatorischen Aufgabe’ sprechen (in Eckermann 1982, 85, 147).

Wege der Assoziation zustande kommen oder durch die Kombination erinnerter musikalischer Gestalten zu einer neuen. Daß schließlich und besonders die produktive Verarbeitung von Spielfehlern, das Aufgreifen und Weiterführen der Klänge der Ensemblemitglieder und sogar das Reagieren auf Ereignisse in der Umgebung zur Bereicherung einer Improvisation beitragen können, war bereits oben als spezifisches Merkmal der Improvisation vorgestellt worden.

Außerdem ist zu bemerken, daß von Fischers Variationstypen jeweils ein bestimmtes Verhältnis von konstanten und variablen Elementen aufweisen. Demgegenüber ist die Improvisation dadurch gekennzeichnet, daß eben dieses Verhältnis selber im Spielverlauf variabel sein kann: Die 'improvisatorische Aufgabe' fordert zwar ihre Beachtung, aber sie kann – ohne das Spiel zu unterbrechen – abgewandelt und sogar selber zur Disposition gestellt, aufgegeben und durch eine neue abgelöst werden. Die Beantwortung der Frage, ob es sich im Einzelfall um eine Notlösung handelt, weil der Improvisierende die Aufgabe nicht aufgabengerecht 'lösen' konnte, oder um einen geglückten Kunstgriff, der aus dem weiteren Spielverlauf gerechtfertigt werden kann, wäre auf ästhetische Normen zu verweisen und hätte die Motive des Musikers zu berücksichtigen.

Nun ist das Ordnungskriterium 'Bindung an ...' nicht nur technisch-strukturell aufzufassen, damit nicht Musizierformen in unmittelbare Nachbarschaft geraten, deren Traditionen zu sehr voneinander verschieden sind, um solche rein strukturell hervorgerufene Nähe zu vertragen – etwa die Tanzbaßvariationen der Renaissance und der bald vierhundert Jahre jüngere Klavierstil des Boogie-Woogie.

Wenn auch die idiomatischen Charakteristika einer Musik dem Musizierenden nicht immer in den Blick geraten, weil sie ihm selbstverständlich sind, so ist es doch erforderlich, diese Traditionen nicht zu verwischen, denen die verschiedenen Spielweisen angehören. Zwar hat Derek Bailey eine Differenzierung zwischen 'idiomatischer' und freier Improvisation vorgenommen, die keinem Idiom verpflichtet sei. Er sieht aber selber, daß damit kein fundamentaler Unterschied genannt ist. (1980, 4, 152) So ist inzwischen deutlich geworden, daß die dem Anspruch nach 'freiester' aller Improvisationsarten, Stockhausens 'intuitive Musik', durch die Sprache der nachseriellen Neuen Musik geprägt ist oder genauer: durch den Gestus

der Musik Stockhausens (s. Aloys Kontarsky in Bitter 1971, 49; Brinkmann 1974, 556).

Aus diesem Grunde ist der folgende Ordnungsversuch in vier idiomatische Bereiche gegliedert:

- (1) Historische Praktiken der Improvisation,
- (2) Volksmusikalische Praktiken,
- (3) Praktiken im Jazz und in jazzverwandter Musik und
- (4) Praktiken in der Neuen Musik.

Wegen ihrer besonderen idiomatischen Spezifika fehlen noch Praktiken aus der Musik noch fremderer Kulturen, beispielsweise orientalische, denn der Versuch, sie im Musikunterricht allgemeinbildender Schulen zu erproben oder auszuüben, wäre absurd. Es handelt sich also um eine Auswahl.

Eine Reihe von Beispielen werden zur Explikation der gewählten Termini aufgeführt und als Belege dafür, daß die entsprechenden Praktiken in der Geschichte und Gegenwart improvisierter Musik verwendet wurden bzw. werden.

Als Anspruch an die Terminologie wird

- ◆ im Hinblick auf ihre kommunikative Funktion die Forderung geteilt, daß die Termini *klar und präzise* die Begriffe bezeichnen und
- ◆ daß die bezeichneten Sachverhalte *richtig* erfaßt werden.
- ◆ Als günstig wird es außerdem angesehen, wenn die Termini möglichst für sich selber sprechen und der erforderliche definitorische Aufwand – anders als bei Abweichungen von relativ fest geprägten musikwissenschaftlichen Termini – möglichst gering ist. Sie müssen *leicht handhabbar*, d. h. in ihrer Systematik überschaubar sein sowie offen für Ergänzungen.

Die Sinngebung der im folgenden vorgeschlagenen Terminologie besteht in dreifacher Hinsicht:

Von ihrer Anwendung wird erstens – im Anschluß an Alisch (1987, 101) – eine verbesserte Kommunikation in der Musikpädagogik erhofft: Musikpädagoginnen und Musikpädagogen könnten die Termini mit größerer semantischer Klarheit und einem geringerem Ausmaß an Mißverständnissen

benutzen, ihre Rezipienten können Mitteilungen über empirische Befunde und Unterrichtsempfehlungen besser verstehen.

Sie wird zweitens als geeignet angesehen, die auf Erkenntnisfortschritt zielende Funktion einer Terminologie zu unterstützen (ebd.), indem eine systematische Differenzierungshilfe für die musikpädagogische Unterrichtsforschung bereitgestellt wird, um fundierte Aussagen sowohl über die musikbezogenen als auch über die persönlichkeitsbezogenen Wirkungen des improvisatorischen Musikkerns machen zu können.¹²

Außerdem kann die Systematik dazu beitragen, zum einen die im Musikunterricht eingesetzten improvisatorischen Praktiken stärker an Originale aus dem gegenwärtigen und früheren öffentlichen Musikleben anzubinden, wie sie zum anderen über die stärkere Gewichtung der improvisatorischen Aufgabe und die Unterscheidung von Konstantem und Variablem geeignet ist, die Konzentration auf die musikalischen Ereignisse zu verstärken. Verschiedene Untersuchungen und Überlegungen lassen nämlich vermuten, daß sich erwünschte, persönlichkeitsbildende Nebenwirkungen des improvisatorischen Musikkerns um so eher einstellen, je stärker die Aufmerksamkeit den substantiell musikalischen Prozessen gilt. Daher wird der Entwurf drittens für musikdidaktisch sinnvoll gehalten, um die Improvisation, als potentiell produktiver Umgangsweise mit dem Verspiel(t)en, selber aus der oft beklagten Gefahr des Ver-Spielens (von Unterrichtszeit) zu befreien.

¹² Die diesbezüglichen Befunde (z. B. Silverman 1962, Wilson 1970, Pfeil 1972, Eberhard 1973, Partchey 1973, Madsen 1977, Harrison 1980, Förster 1981, Joseph 1982) bedürfen dringend sowohl der Prüfung unter bundesrepublikanischen Bedingungen als auch der Ergänzung im Hinblick auf verschiedene improvisatorische Praktiken.

Improvisationspraktiken – ein Versuch in terminologischer Absicht

1. Historische Praktiken

- a. **Melodievariierende Impr.**
 - a. **Impr. Melodieveränderung und lineare Zusätze**
(Ornamentik, Diminution, Koloratur, Kadenz, Fortspinnung, Dekolorierung, Metrumwechsel, Umrhythmisierung)
 - b. **Impr. Stimmenhinzufügung**
(Gymel, Contrappunto a mente, Cantus-firmus-Variation, Kanon- und Fugenimpr., akkordische Melodiebegleitung)
- b. **Impr. über einem Gerüstsatz**
 - a. **Improvisierte Ostinatovariation**
(Basses dances, Aria, Folia, Divisions on a ground)
 - b. **Impr. über einem rhythmisch-metrischen Modell**
(Tanzmodelle)
 - c. **Harmonisch gebundene Impr.**
(Passamezzo moderno, Bezifferter Baß, Partimentospiel)
- c. **Fantasie-Impr.**
 - a. **Impr. mit motivischem Material**
(Instrumentale Fantasie in Renaissance und Barock, Konzertkadenz)
 - b. **Impr. anhand außermusikalischer Impulse**
(Szenische und bildliche Vorstellungen, Musik zum Stummfilm, Melodisierung von Texten)
 - c. **Freie Fantasie**

2. Volksmusikalische Praktiken

- a. **Melodievariierende Impr.**
 - a. **Impr. Melodieveränderung und lineare Zusätze**
(Ornamentik, Verzierung, Kadenz, Veränderung von Metrum und Melodierhythmus, Interjektion, Fortspinnung)
 - b. **Impr. Stimmenhinzufigung**
(Sortisatio, Cantus-firmus-Variation, akkordische Melodiebegleitung, kollektives Im-Nu-Folgen)
- b. **Impr. über einem Gerüstsatz**
 - a. **Impr. Ostinatovariation**
(Malaguena)
 - b. **Impr. über einem rhythmisch-metrischen Modell**
(Tanzmodelle)
 - c. **Harmonisch gebundene Impr.**
(Fandango)
- c. **Fantasie-Impr. mit gegebenem, durch das Instrument bedingtem Tonvorrat**
(Hirtensignale)

3. Jazz- und -verwandte Praktiken

- a. **Melodievariierende Impr.**
 - a. **Impr. Melodieveränderung und lineare Zusätze**
(Verzierung/Embellishment, Shouting, Deformation, Interpolation: Break)
 - b. **Impr. Stimmenhinzufigung**
(Paraphrase, Variantenheterophonie, Riff)
- b. **Impr. über einem Gerüstsatz**
 - a. **Blues**
 - b. **Impr. Ostinatovariation**
(Diskantvariation im Boogie-Woogie)

- c. **Chorusimpr.**
(Impr. über einem harmonischen Gerüst: vom Arpeggieren über die Einbeziehung weiterer, auch chromatischer Töne bis zur Erfindung neuer, eigenständiger Melodien)
- d. **Impr. anhand einer modalen Skala**
(modale Spielweise, interkulturell orientierte Ensembles)
- e. **Impr. über tonalen Zentren**
(Reduktion des Gerüsts bis zum Drone)
- c. **Motivische Impr.**
(Diminution, Augmentation, rhythm. Abwandlung und Konfliktbildung, Umkehrung und Vergrößerung von Intervallen, Absplitterung, Sequenzierung, Fortspinnung, motivische Kettenassoziation)
- d. **Freie Impr.**

4. Praktiken in der Neuen Musik

- a. **Materialverändernde Impr.**
 - a. **Impr. Klangveränderung und lineare Zusätze**
(Steigerungen/Abnahmen in einzelnen Parametern, Permutationen, Transformationen)
 - b. **Impr. Stimmenhinzufügung**
- b. **Impr. anhand offener Konzepte**
 - a. **mit variabler Form**
(Indetermination der Details, graphische Notation)
 - b. **mit mehrdeutiger Form**
(Indetermination der Makroform, Mobilität einzelner Abschnitte)
- c. **Kontrollierte Impr.**
(Reaktionspläne)
- c. **Impr. anhand außermusikalischer Impulse**
(Musikalische Graphik, Impr. nach Aktionsanweisungen, Transposition von Wörtern, Texten, Körperbewegungen)
- d. **Freie Impr.**

Literatur

- Alisch, C. (1987). Mit falscher Feder. Untersuchung zur Fachsprache in musikpädagogischen Veröffentlichungen. (Europäische Hochschulschriften, Reihe XI: Pädagogik, Bd. 338.) Frankfurt am Main: Lang
- Alisch, C. (1991). Untersuchung zur Fachsprache in musikpädagogischen Veröffentlichungen. In: E. Nolte (Hg.). Zur Terminologie in der Musikpädagogik. Sitzungsbericht 1987 der Wissenschaftlichen Sozietät Musikpädagogik. (Musikpädagogik: Forschung und Lehre, Beiheft 4.) Mainz: Schott. 8-17
- Bailey, D. (1980). Improvisation: its nature and practice in music. Ashbourne, Derbyshire: Redwood Burn/ Trowbridge and Esher/ Moorland
- Bitter, Chr. (1971). Ein Gespräch mit Aloys Kontarsky. In: feedback papers (1), H. 2, 49-50. (Reprint H. 1-16, Köln o. J. (p Nov. 1978).)
- Blensdorf, O. (1913). Erziehung zur Selbsttätigkeit im Gesangunterricht für Volks- und höhere Schulen: Nach den Grundsätzen der Methode Jaques-Dalcroze. Elberfeld: Bacmeister
- Brinkmann, R. (1974). Hören und Denken. Thesen zur „intuitiven“ Musik. In: Neue Zeitschrift für Musik, 135, 555-557
- Dieckmann, J. u. Lorenz, P. (1969). Das Prestige der Lehrkräfte an Grund- und Hauptschulen. In: Die deutsche Schule, 61, 27-39
- Eberhard, C. J. (1973). An Exploratory Study of the Effect of Improvisation and Composition on the Ability to Discriminate Similarities and Differences in Melodic Patterns. (Microfilm, Ann Arbor, Michigan.) Phil. Diss. Univ. of Oregon
- Eckermann, J. P. (1982). Gespräche mit GOETHE in den letzten Jahren seines Lebens. Hg. v. R. Otto, unter Mitarb. v. P. Wersig. Berlin/Weimar: Aufbau (Erstausg. 1836 bzw. 1848)
- Eckhardt, R. (1995). Improvisation in der Musikdidaktik. Eine historiographische und systematische Untersuchung. Augsburg: Dr. Wißner. Zugleich Diss. Univ. Köln 1995
- Ferland, E. (1938). Die Improvisation in der Musik. Eine entwicklungsgeschichtliche und psychologische Untersuchung. Mit 74 Notenbeispielen. Zürich: Rhein
- Ferland, E. T. (1957). Stichwort »Improvisation« In: F. Blume (Hg.) unter Mitarb. zahlr. Musikforscher des In- und Auslandes. Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Bd. 6. Kassel/Basel: Bärenreiter. Sp. 1093-1135 u. Tafel 48

- Ferland, E. T. (21961). Die Improvisation in Beispielen aus neun Jahrhunderten abendländischer Musik. Mit einer geschichtlichen Einführung. (K. G. Fellerer (Hg.). Das Musikwerk. Eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte, Bd. 12.) Zweite (revid.) Aufl. Köln: Volk/Gerig (11956)
- Fischer, K. v. (21961). Die Variation. (K. G. Fellerer (Hg.). Das Musikwerk. Eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte, Bd. 11.) (Neuauf.) Köln: Volk
- Förster, S. (1981). Zur Funktion elementarer improvisatorischer Schülertätigkeit bei der Aktivierung und Qualifizierung des pädagogisch geführten musikalischen Rezeptionsprozesses. (Masch.-schr.) Diss. A, Kultur- u. Kunstwiss. Leipzig
- Gruhn, W. (1987). Musikwissenschaft in den vorliegenden Curricula. Eine kritische Bestandsaufnahme der geltenden Richtlinien. In: A. Edler u. a. (Hg.). Musikpädagogik und Musikwissenschaft. (R. Schaal (Hg.). Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Bd. 111.) Wilhelmshaven: Noetzel, Heinrichshofen-Bücher, 61-81
- Harrison, J. L. (1980). Score Reading and Retention of Twentieth-Century Compositions. Effects of Conventional Notation, Graphic Notation, and Improvisation on Aural Perception. (Microfilm, Ann Arbor, Michigan.) Educ. Diss. Greensboro, North Carolina
- Höckner, H. (1958). Das Lied im „aufbauenden“ Musikunterricht der Grundschule. In: H. Fischer (Hg.). Musikerziehung in der Grundschule. Mit Beitr. v. H. Berekoven (u. a.). (Handbuch der Musikerziehung, Bd. 2.) Berlin-Zehlendorf: Rembrandt, 85-115
- Jöde, F. (1928). Das schaffende Kind in der Musik. Eine Anweisung für Lehrer und Freunde der Jugend. (F. Jöde (Hg.). Handbücher für Musikerziehung, Bd. 5.) Wolfenbüttel/Berlin: Kallmeyer. Auch: Neuauflage anlässlich des 75. Geburtstages des Verfassers. Wolfenbüttel/Zürich: Mösseler (21962)
- Joseph, A. S. (1982). A Dalcroze Eurhythmics Approach to Music Learning in Kindergarten through Rhythmic Movement, Ear-Training and Improvisation. (Microfilm/Xerography, Ann Arbor, Michigan, 1983.) Diss. Arts Carnegie-Mellon Univ.
- Kaden, Chr. (1985). Vom Geist der Improvisation. In: Musik und Gesellschaft, 35, 578-586
- Madsen, C. M. B. (1977). Creativity and Music Education: Comparing Two Methods of Teaching Junior High School General Music. (Microfilm.) Phil. Diss. Univ. of Utah

- Motte-Haber, H. de la (1975). Bemerkungen über die Wendung zum Szientismus in der Musikpädagogik. In: Antholz, H. u. Gundlach, W. (Hg.). Musikpädagogik heute. Perspektiven – Probleme – Positionen. Düsseldorf: Schwann. 115-124
- Noll, G. (1971). Zur didaktischen Position der Improvisation – heute. Forschung in der Musikerziehung, H. 5/6, 1-9
- Nolte, E. (1976). Zur Terminologie in der Musikpädagogik. In: Musik und Bildung, 9 (68), 207-212
- Partchey, K. C. (1973). The Effects of Feedback, Models, and Repetition on the Ability to Improvise Melodies. (Microfilm, Ann Arbor, Michigan, 1974.) Educ. Diss. The Pennsylvania State Univ.
- Pfeil, C. I. (1972). Creativity as an Instructional Mode for Introducing Music to Non-Music Majors at the Collage Level. (Microfilm/Xerography, Ann Arbor, Michigan.) Phil. Diss. Michigan State Univ.
- Reusch, F. (1954). Elementares Musikschaffen (Tonraumbuch), Bd. 2. Klangspiele und Klangformen. (Jöde, F. (Hg.). Bausteine für Musikerziehung und Musikpflege, B 116.) Mainz: Schott
- Riemann Musik Lexikon. Sachteil. Begonnen v. W. Gurlitt, fortgef. u. hg. v. H. H. Eggebrecht, (1967). (Riemann Musik Lexikon: Zwölfte, völlig neubearb. Aufl. in drei Bänden.) Mainz: Schott's Söhne
- Rohwer, J. (1952). Rhythmische Erfindungsspiele für eine Blockflöte (in f) oder ein anderes Melodieinstrument sowie zum Singen: Ein praktischer Beitrag zur Melodie- und Improvisationslehre. Wilhelmshaven: Heinrichshofen
- Schoch, R. (1946). Musikerziehung durch die Schule. (F. v. Brenn, Aulos-Bücher, Bd. 1.) Luzern: Räber & Cie. Auch: 2., neubearb. Aufl. Luzern (1958)
- Schoch, R. (1960). Das Arbeitsprinzip im Gesang- und Musikunterricht. (Beiträge zum Arbeitsprinzip im Gesang- und Musikunterricht.) Zürich: Helbling
- Schramowski, H. (1961). Zur Psychologie des instrumental-improvisatorischen Schaffens. (Masch.-schr.) Diss. Leipzig.
- Schramowski, H. (1973). Schaffenspsychologische Untersuchungen zur instrumentalen Improvisation. In: Beiträge zur Musikwissenschaft, 15, 235-251
- Silverman, M. L. (1962). Ensemble Improvisation as a Creative Technique in the Secondary Instrumental Music Program. (Microfilm/Xerography, Ann Arbor, Michigan, 1984.) Educ. Diss. Stanford Univ.

- Stocker, Th. (1988). Die Kreativität und das Schöpferische. Leitbegriffe zweier pädagogischer Reformperioden. Ein Beitrag zur Klärung der anthropologischen Dimension und pädagogischen Relevanz des Kreativitätsbegriffs. Frankfurt/M.: Brandes u. Apsel. Zugleich Diss. PH Ludwigsburg 1987
- Stoverock, D. (1930). Die Erfindungsübung als organischer Bestandteil des Schulmusikunterrichts. (H. Martens, R. Münnich (Hg.). Beiträge zur Schulmusik, Bd. 3.) Lahr: Schauenburg
- Sydow, K. (1955). Wege elementarer Musikerziehung. Mit einem Beitr. v. K. Wieseemann, Kassel/Basel: Bärenreiter
- Tauscher, H. (1961). Die rhythmisch-musikalische Erziehung in der Grundschule. In: K. v. Sydow (Hg.). Musik in Volksschule und Lehrerbildung. Ein Tagungsbericht. (W. Wiora (Hg.). Musikalische Zeitfragen. Eine Schriftenreihe, Bd. 11.) Kassel/Basel: Bärenreiter. 42-48
- Themenkatalog für Forschungsaufgaben in der Musikerziehung (1969). In: Forschung i. d. Musikerziehung, H. 1, 34-35
- Wilson, J. H. (1970). The Effects of Group Improvisation on the Musical Growth of Selected High School Instrumentalists. (Microfilm, Ann Arbor, Michigan, 1984.) Educ. Diss. New York Univ.

Dr. Rainer Eckhardt
Pfingstweide 2
35043 Marburg